

Dominika Kurali

Die Rolle des Opfermotivs in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*

Im Werk von Ingeborg Bachmann stößt man oft auf das Motiv des Opfers. Aus welchem Grund mag die Autorin dieses Bild so oft heraufbeschwören? Was alles verbirgt sich in ihrer Interpretation hinter dem Begriff Opfer? Welche Assoziationen kommen bei ihr in diesem Zusammenhang vor? Ich möchte in meinem Beitrag nach Antworten auf diese Fragen suchen, und zwar am Beispiel des Romans *Malina*.

Um in Ingeborg Bachmanns Konzept tiefer eindringen zu können, sind zunächst einige Erläuterungen zum Opferbegriff notwendig. Das Wort Opfer hat drei Grundbedeutungen. Im ursprünglichen Sinn bedeutet es jemandes Gabe an eine Gottheit, die immer von einer kultischen Handlung begleitet ist. Zweitens bezeichnet man mit ihm einen persönlichen Verzicht zugunsten eines Anderen, und drittens versteht man, vor allem heutzutage, unter diesem Begriff eine Person, die durch etwas oder durch jemanden vernichtet wird bzw. zu Schaden kommt. Im Verlauf der Geschichte haben sich dann, bedingt durch religiöse, kulturelle, historische und philosophische Faktoren, verschiedene weitere Bedeutungsvarianten des Opferbegriffes herausgebildet. Hier beschränke ich mich ausschließlich auf diejenigen, die hinsichtlich meines Themas unerlässlich sind.

Opfern, dieses naturhafte Ur-Verlangen des Menschen, ist bei den Völkern schon in vorgeschichtlichen Zeiten nachweisbar. Es gibt sieben ständige und unerlässliche Elemente, die bei einer Opferhandlung in irgendwelcher Form immer vorhanden sein müssen: die handelnde Person (Vater, Opferherr, Priester, König oder Selbstaufopferung); der Opfergegenstand (Pflanzen, Tiere, wertvolle Gegenstände – bis zur Zeit der Antike auch Menschen), weiterhin gibt es immer einen Ritus und einen diesem gewidmeten Ort, einen vorgegebenen Zeitpunkt oder ein vorgegebenes Zeitintervall. Die beiden wichtigsten Elemente schließlich sind: der Adressat (eine Gottheit oder ein transzendentes Wesen bzw. Naturkräfte) und der Zweck. Ohne einen Zweck gibt es kein Opfer mehr!

Den moralischen Aspekt des Opfern hat das Judentum eingeführt. Nach seinen Vorstellungen sei nicht der Wert des Opfer-Gegenstandes, sondern die rechte Gesinnung des Opfernden entscheidend. Eine sehr beliebte Form bei Israeliten war das ganzheitliche Brandopfer (holokauston, olá). Die christliche Auffassung geht noch einen Schritt weiter: Durch die Selbsthingabe und den Tod Christi betont sie die innere Opferhaltung, bei der die Liebe und die innere Freiheit eine große Rolle spielen. All diese Aspekte

tauchen dann als verschiedene Motive in zahlreichen literarischen Werken auf: Herr-Knecht-Syndrom, Konflikt zwischen Vater und Sohn bzw. Tochter; Mörder-Opfer-Beziehung, bei der meist den Frauen die Opfer-Rolle zukommt.

1. Varianten des Opfermotivs in Bachmanns *Malina*

Wenn man die Bilder und Varianten, die mit dem Opfermotiv verbundenen sind, im Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann sieht, lassen sich zweierlei Ordnungen entdecken: eine lineare, d.h. eine chronologische Reihenfolge von kunsthistorischen Vorstellungen über das Opfer; und ein paralleles Nebeneinander der Motive, einige Schlusswörter, Ereignisse und Entwicklungsphasen, die bei allen Opfervariationen nachzuweisen sind.

Eine überraschende Gemeinsamkeit aller Motivfunde ist, dass alle Opferinterpretationen an einem Punkt gebrochen sind. Was ist der Grund dafür? Was war eigentlich die Absicht der Schriftstellerin mit ihren Gegenargumenten? Als Grundtexte für meine Analyse habe ich zwei umfangreichere Stellen aus dem Roman ausgewählt: die Erzählung über *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagra* und das Traumkapitel *Der dritte Mann*. Diese beiden Texte sind komplementär und auch thematisch gehören sie eng zusammen. In ihnen wird die komplexe „Lehre“ des ganzen Werkes sozusagen zusammengefasst, sie erhellt sich durch diese beiden komplementären Texte ganz klar.

2. Verweise auf die Welt des Mythos

Der Stil der Kagra-Erzählung trägt zahlreiche Züge von alten Mythen. Die Figur des Drachen kann als ein Symbol des heidnischen Kultes auftreten, wo das Menschenopfer noch üblich war. Der Tod der Prinzessin für die Poesie, für eine bessere Zukunft, kann als eine Beschreibung des Ursprungs- und Gründungsopfers interpretiert werden, weil dieser Tod große Ähnlichkeiten mit dem metaphorischen Jungfrauenopfer in den Mysterienkulten der griechischen Antike aufweist.

Aber diese Lesart besteht die Probe nicht ganz, weil der Tod der Prinzessin in der Erzählung gar nicht nur metaphorisch, symbolisch gemeint ist, und der Zustand, den sie vorhergesagt hat, nicht eingetreten ist, er blieb nur eine Utopie. Die Formseite betrachtend, können wir feststellen, dass der Stil dieses Textes uneinheitlich ist. Es kommen reale Bezeichnungen, Namen von geographischen Orten vor, die für mythische Texte untypisch sind. Auch die Vorstellungen über den Weltzustand, die hinter den Zeilen stecken, sind mit den Lehren der mythischen Kulte nicht vereinbar: die Handlung spielt

nicht in einer überzeitlichen, göttlichen, transzendentalen Ordnung, sondern in der Zeit des Bösen, also hier, in der irdischen Welt. Wir finden hier nicht zwei verschiedene, von einander gut separierte, differenzierte Welten von Göttern und Menschen, sondern nur eine einzige, gemeinsame Welt: unsere Welt.

3. Die Opferauffassung des Neuen Testaments und des Christentums

Man kann in beiden Texten zahlreiche Bilder finden, zu denen man die Person und das Leben Christi und seine Passion assoziieren kann. Es erscheint eine Figur, die als eine Art Erlösergestalt geheimnisvolle Wunder tut und die Prinzessin mehrmals rettet. Die Sprache dieses Erlösers, besser sein Gesang, ist wunderbar. Er erzählt über eine andere Zeit, eine andere Welt. Sein Dasein strahlt Harmonie und Frieden aus. In der Erzählung spielt der Fremde in den Träumen der Ich-Erzählerin Malina diese Rolle. Worte wie Einsamkeit, Blut, Verwundung, selbst der Name Kagra (fr.: *chagrin* = Schmerz); und solche Situationen, wie das Waschen von Füßen, der dreimalige Sturz, die Bilder von Ausgeliefertheit, Erniedrigung und Ohnmacht, usw. erinnern ohnehin an den Kreuzweg Christi. Die Tochter wird in den Träumen ständig verspottet, bleibt stumm, leidet unschuldig und bittet dabei für andere um Gnade. Ihr wird alles weggenommen, was ihr im Leben wichtig war, ihre Folterer bekommen Kopfgeld wie Judas, und sie muss ständig mit einer bösen Gestalt kämpfen. Die Prinzessin wird durch einen Dorn verwundet. Alle diese Stellen haben Entsprechungen im Leben Christi. Auch der Akt des Todes, des Sterbens und des Tötens, bleibt nicht aus. Die Prinzessin von Kagra verblutet, die Tochter wird in den Träumen mehrmals, auf verschiedene Weise von ihrem Vater getötet, und auch das Verschwinden der Ich-Erzählerin selbst am Ende des Buches wird als Mord, als Selbstaufopferung interpretiert. Es sieht so aus, als ob der Sieg des Bösen absolut endgültig wäre.

Des weiteren kommen auch die anderen Ereignisse der Heilsgeschichte vor: das Begräbnis Christi durch die Erwähnung des Friedhofs oder durch das Bild des Abstiegs der Tochter ins Erdinnere. Auf das Auferstehungsmoment deuten die Wendungen ‚*am Sonntag*‘, oder ‚*die goldene Zeit*‘ in der Prophezeiung der Prinzessin hin, und nicht nur auf die Auferstehung nach dem ersten Tod, sondern auch auf die nach dem endgültigen Tod. So bekommen diese Stellen noch eine erweiterte Bedeutung. In diesem Fall können wir über die eschatologische Interpretation dieser Vorhersagen sprechen, die mit dem biblischen Tausendjährigen Reich identisch sind, mit der Zeit der Herrschaft von Christi in der Parusie, wo das neue, das ewige Leben nach dem Tod anfängt, wo eine neue und die vollendete Einheit wiederhergestellt wird. Wie es in dem Buch von der Offenbarung zu lesen ist, so auch hier, es geschieht durch eine Naturkatastrophe. Das

wird durch die Flut der Donau oder den dritten Traum symbolisiert: „[...] die Welt [ist] schon durcheinandergekommen [...] Die Elemente der Welt sind noch da, aber in einer so schaurigen Zusammensetzung, wie sie noch nie jemand gesehen hat.“¹

4. Das Thema der Heiligenlegende der Märtyrer

Einige Züge der Gattung Heiligenlegende sind in diesem Roman zu entdecken, was am besten im Traumkapitel zu verfolgen ist. Es gibt gleich vier Stellen, wo das Milieu an die Kampfarena im Kolosseum erinnert. Wie von Kaiser Nero die Märtyrer zum Spaß der Römer hingerichtet wurden, so wird auch die Tochter von ihrem Vater dem Spaß des Publikums ausgeliefert, in der Oper, bei den Dreharbeiten zum Film und auch im Eispavillon:

Es gibt in diesem Jahr sowieso nur weiße und nur wenige schwarze Morde, die weißen Morde im Eispavillon bei 50 Grad Kälte, man wird dort lebend für das Publikum und vor dem Publikum getraut, in Eisschleim und mit Eisblumen. ... beklatscht von ganz Wien und der Welt, denn die Vorstellung wird über den Satelliten übertragen [...] man fängt [an], die Ströme eisigen Wassers über uns zu gießen. [...] was ich wahrnehme, ist das triumphierende Lächeln meines Vaters [...] Ich werde zu Eis.²

Gleich am Anfang der Kagan-Erzählung erscheint die Figur des Heiligen Gregorius, oder es gibt implizierte Hinweise auf die Heilige Ursula. Auch sie war eine Prinzessin, die eben von den Hunnen und Awaren getötet wird. Wenn wir den Text einer stilistischen Analyse unterziehen, sind solche Merkmale zu entdecken, die speziell für Legende und Märchen typisch sind wie „*Es war einmal...*“, und es wird vor allem erzählte Rede verwendet.

Trotz all dieser Feststellungen müssen wir diese These auch in Frage stellen, weil es im Text mehrere Widersprüche gibt, wie z.B. die genaue Orts- und Zeitangabe (Kagan = ein Arbeitervorort von Wien, Zeit der Völkerwanderung), und auch der Märchentyp wird immer wieder von rationalisierenden Elementen durchbrochen, wie kausale und finale Konjunktionen: denn, damit, es wird also alles begründet. „...und Grenzen gab es noch keine, wo später Markomannien, Noricum, Moesien, Dacien, Illyrien und Pannonien waren. Es gab auch noch kein Cis- und Transleithanien, denn es war immer Völkerwanderung.“³

Auch die realistische Beschreibung des Verblutens der Prinzessin widerspricht einer Legende. Aber das ernsthafteste Argument gegen diese Interpretation ist die Tatsache,

1 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 176.

2 Ebd., S. 209-212.

3 Ebd., S. 63.

dass der geliebte Erlöser selbst der Prinzessin die tödliche Wunde zugefügt hat, im Gegensatz zur christlichen Tradition, nach der der Tod eines Märtyrers dem Wirken eines bösen, gottesfeindlichen Prinzips geschuldet ist und unmittelbar von dessen Repräsentanten herbeigeführt wird. Da ein Heiliger, der einen anderen umbringt, in der traditionellen Heiligenlegende nicht vorgesehen ist, muss also auch dieses Deutungsmuster des Opfermotivs zusammenbrechen.

5. Das Deutungsmuster der Romantik

So eröffnet sich vor uns eine neue Perspektive, wo noch eine weitere, für Ingeborg Bachmann ebenfalls wichtige Tradition zum Tragen kommt, die Opferauffassung der Romantik. In diesem Kontext kann die Verwundung eines Gläubigen durch seinen Erlöser durchaus sinnvoll erscheinen. In dieser Richtung weitergehend, tauchen zahlreiche Bilder auf, die wesentliche Bedeutungen in sich tragen. Als einen äußeren Paralleltext können wir *Das Märchen von Atlantis* von Novalis anführen, in dem die Vereinigung mit dem Fremden eine Voraussetzung für die Einweihung in die geheimnisvolle Macht der Dichtung ist.

Sehr oft steht in den romantischen Texten der Tod einer weiblichen Gestalt an zentraler Stelle (obwohl er im Atlantismärchen nur durch eine poetologische Metapher veranschaulicht wird). Als seine Geliebte, Sophie, gestorben war, wurde Novalis selbst vor Enttäuschung stumm, er konnte nicht mehr schreiben. Aber in einer Vision, in der ihm seine Geliebte erschien, offenbarte sie ihm den Sinn ihres Todes und gab ihm die verlorene Sprache zurück. Diese Erklärung steht auch der Problematik bei Ingeborg Bachmann sehr nah. Es geht hier um einen Opfertauch. Die Frau wird zum Opfer, um die Poesie ermöglichen zu können. Dafür ist die von dem Fremden überreichte Blume ein bekanntes Symbol. Der Tod der Frau ist hier also Bestandteil eines übergreifenden Heilsplans und nicht von einer antagonistischen Macht des Bösen verursacht. Novalis schrieb in einem seiner Briefe, dass das Bild der toten Geliebten ihm als besseres Selbst einverleibt ist. Interessanterweise steht dieser Gedanke auch der Doppelfigur Malinas sehr nahe.

Da aber gleichzeitig tiefe und sehr wesentliche Widersprüche auftreten, können wir auch diese Richtung der Analyse nicht weiterführen. Die Herzwunde, die die Prinzessin erleidet, ist physisch und sie verblutet wahrhaft, während in der romantischen Tradition die Qual des Dichters, des Eingeweihten, lediglich auf der psychischen Ebene bleibt. Auch wird am Ende die Realisierung der Prophezeiung nicht durchgeführt.

In der Kagan-Erzählung ist auch die Rollenverteilung anders: sowohl das Opfer als auch der Eingeweihte vereinen sich in der Figur der Prinzessin: sie ist gleichzeitig in

der Position des Dichters, der in die Poesie eingeweiht wurde und auch diejenige, die durch den eigenen Tod die Dichtung ermöglichen soll. Damit werden die weiblichen und die männlichen Züge in der Figur der Prinzessin verschmolzen, was in *Malina* als Doppelgänger (in der Beziehung von Ich und Malina) wieder vorkommt. So stoßen wir bei diesem Paradigma schon wieder auf ein Paradoxon.

6. Übereinstimmungen in der Mystikerliteratur

Es bleibt doch noch eine Interpretationsmöglichkeit, die uns in diesem Fall zu Hilfe kommt, und zwar das Bild des Dornes. Der Dorn ist eine traditionelle poetische Metapher des Schmerzes, und in den Visionen der Mystikerliteratur kommt diese Vorstellung besonders häufig vor, als Beweis der eigenen Auserwähltheit – wie zum Beispiel die Herzverwundung der Hl. Theresa von Avila oder das Stigma der Hl. Rita. Und es gibt noch weitere gemeinsame Züge mit der Kagan-Erzählung: Nach der Vereinigung mit dem göttlichen Geliebten muss sich die Mystikerin von ihm trennen und ins Diesseits zurückkehren, um in Worten und Werken von ihrer Erfahrung zu zeugen. Diesen Auftrag erfüllt sie in permanenten Akten extremer Selbstverleugnung und Demütigung, ja Selbstzerstörung. Diese Aspekte kommen sowohl bei der Prinzessin und der Tochter als auch bei der Ich-Erzählerin in *Malina* vor, nur fühlen sich diese dafür nicht durch die transzendente Liebe belohnt, wie es die Mystikerinnen erfahren. Die Zerstörung der Mystikerinnen ist zwar physisch, aber partiell, und wird psychische Realität, eine andere Art des Lebens. Demgegenüber ist sie im Roman einmalig und total, jedoch dient sie einem Zweck, der Poesie. Dieses Opfer verstärkt also die weibliche Autorschaft. Diese Absicht unterstützt auch die Tatsache, dass zwischen *Malina* und dem von Theresa geschriebenen *Lebensbuch* grundlegende Parallelen bestehen (in beiden Fällen handelt es sich um eine geistige Biographie, in beiden Fällen steht eine namenlose weibliche Figur im Mittelpunkt, deren Weg zur Vereinigung mit einer transzendentalen Gestalt führt.)

Der *Malina*-Roman gerät aber auch zu dieser Tradition in Widerspruch: Bei Mystikerinnen hat die Verwundung eine lebenserhaltende Funktion (das ewige Leben zu gewinnen, für sich selbst und für Andere). Die Prinzessin aber verblutet im Hier und Jetzt, ihre Worte bleiben fragmentarisch und rätselhaft. Damit ist auch dieser Versuch, eine Deutung der Erzählung innerhalb des christlichen Opfertodes zu finden, gescheitert.

7. Schlussfolgerung. Die Rolle des Opfermotivs

Alle Metaphern werden also ad absurdum geführt, alle im Text evozierten Traditionen verwirrt. Kurz und knapp zusammengefasst: Alle Traditionen des Opfermotivs werden kritisch analysiert, das heißt aufgelöst. Das wird dann im *Traumkapitel* noch tiefer verdeutlicht. Diese Stelle des Romans stellt ja ein Pendant zur Kagan-Erzählung dar, wo die mörderischen Vorgänge der Träume ein Gegenentwurf zu der utopisch-poetischen Erklärung der Prinzessin sind. Bachmann hat sich über dieses Kapitel, das sie als ‚Herzstück ihres Romans‘ bezeichnet hat, geäußert: „Die ganzen Geschichten, die ausgespart werden, weil das Ich über sich nicht erzählen darf, die kommen in den Träumen vor. Etwa die Erklärung für seine Zerstörung.“⁴ Der Zusammenhang zwischen den beiden Texten ist ein so genannter Opferzusammenhang. Deshalb sind diese Stellen eigentlich auch Schlüssel zur *Todesarten*-Problematik. In den Alpträumen des zweiten Kapitels wird noch eine weitere Art des Opfers heraufbeschworen, das sinnlose Opfer einer mörderischen Tyrannei in der Geschichte. Schon am Anfang werden drei wesentliche Elemente eines Opfers ignoriert. Es gibt keine Zeit und keinen Ort mehr:

Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein [...] und es gibt kein Maß für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt. [...] Es sind die Träume von heute Nacht.⁵

Das dritte Element, der Sinn des Opfers, wird von der Tochter ebenfalls in Frage gestellt. Damit wird in einem auch die Existenzberechtigung des Opfers fragwürdig. Darf man in diesem Fall eigentlich über ein Opfer sprechen? Das Bild, welches hier die Situation schildert, ist das Opfer-Täter-Verhältnis zwischen der Gott-Vater-Figur und seiner Tochter, und die geschichtlichen Verhältnisse sind die des NS-Regimes. Diese spezifische Verbindung von Literatur und Moral ist ein typisches Phänomen der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit. Das Historische, das Staatliche wird hier auf die Ebene des Familiären, des Subjektiven transponiert. Also im Motiv der Vaterfigur fallen zwei Modi der Befangenheit zusammen, ein historischer und ein subjektiver. Der Name des Schreckensortes, Auschwitz, wird nie in Bachmanns literarischen Texten erwähnt. Sie schreibt nicht über Auschwitz, sie schreibt durch Auschwitz hindurch. Auschwitz ist für diese Autorin in der Tat identisch mit der Stätte, an der Millionen von Juden ausgerottet wurden. Von dieser Katastrophe aber kann sie nur auf vermittelte Art schreiben. So wird dieser Name zur Chiffre von Vernichtung, von Verbrechen und Mord. Diese Perspektive

4 Zit. nach Weigel, Sigrid.: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 543.

5 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 181.

nimmt Ingeborg Bachmann im Traumkapitel als grundlegende Basis. Ihrer Meinung nach gilt nicht die konkrete Terrorherrschaft als Ursprung des Krieges, vielmehr sieht sie im Nationalsozialismus eine besonders barbarische öffentliche Variante eines ‚privaten Faschismus‘⁶ zwischen den Geschlechtern: „Du sagst Faschismus, das ist komisch. Ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten. [...] Aber das ist gut, denn irgendwo muß es ja anfangen [...]“⁷ So setzt Ingeborg Bachmann mittels Metaphorik den Genozid der Juden mit dem Jahrhunderte alten Genozid der Frau gleich. Deswegen sind diese zwei Motivformen des Opfers so gut vereinbar. Hier gibt es keine Spur mehr von der christlichen Opfertradition, denn dort findet man immer irgendwelche Formen der Absicht, hier aber nicht mehr. So kann dem Tod der Millionen von Juden, wie auch der Zerstörung der Tochter, kein Sinn zugeordnet werden. Nicht zufällig beziehen sich die Traumsequenzen direkt auf ein historisches Trauma, auf die Ausrottung des jüdischen Volkes durch die Nationalsozialisten. Es ist eine weitere totale Identifikation mit dem passiven Opfer der KZ-Lager. Im Roman schließt der übermächtige Vater die eigene Tochter in eine Gaskammer ein: „Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt [...]“⁸ Der Vater erscheint hier als ein Folterknecht. Er wird so ein Derivat Hitlers. Es lohnt sich, die Figur des Vaters in den Fokus unserer Aufmerksamkeit zu rücken. Er erscheint in den Traumbildern als eine allmächtige Vatergestalt, der das Ich beherrscht. Der Vater – ‚*der dritte Mann*‘, „der dritte Mörder des weiblichen Ich“⁹ – tritt in den unterschiedlichsten Rollen auf, er kontrolliert Wohnung, Gefängnis und Gaskammer, und er wird häufig als brutal und gewalttätig gezeigt. In der Opernszene hat er seiner Tochter keine Rolle geschrieben. Damit drückt der Vater ganz deutlich aus, dass sie in dieser Wirklichkeit nicht gehört werden kann und soll. Etwas Ähnliches wird durch die Szene ausgedrückt, in der er seiner Tochter die Zunge herausreißen will. Der Vater will sie einfach zum Verstummen bringen und damit zugleich auch zum Identitätsverlust. Der Vater erscheint auch als Mörder der Tochter, die von ihm verfolgt, beherrscht, misshandelt, vorgeführt, gedemütigt und in sexueller Abhängigkeit gehalten wird. In den Träumen steht das Ich in Todesangst einem Vater gegenüber, von dem, oder auf dessen Befehl hin, sie geblendet wird. Ihr sollen die Büchergestelle abgerissen, das Schreiben verboten werden. Sie wird ihrer Briefe beraubt, eingesperrt, mit Elektroschocks behandelt, sie muss für ihn

6 Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: Ingeborg Bachmanns *Todesarten-Zyklus* und das Thema Auschwitz. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Wien: Hora 1994, S. 114.

7 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 403.

8 Ebd., S. 182.

9 Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung, Hamburg: Junius 1997, S. 124.

arbeiten und immer wieder mit ihm schlafen. Das ist ein weiteres wichtiges Moment. Durch ihre uneindeutige sexuelle Beziehung zum Vater erscheint die Tochter auch unter einem weiteren Aspekt als Opfer. Indem die sexuelle Beziehung zum Vater mehrfach als Blutschande bezeichnet wird, wird sie als Phänomen einer Kontinuität zum Faschismus profiliert: „[...] es war das, er war es, es war Blutschande“.¹⁰ Das Wort ist bewusst gewählt. Dadurch dass Bachmann diese Vokabel als Bezeichnung des familiären Inzests verwendet, gibt sie dieser sexuellen Beziehung eine zusätzliche Konnotation. Das Wort Blutschande bezeichnet nämlich im Wörterbuch des Nazismus ein Verbot einer Beziehung „zum Fremden“, zu der niedrigen Rasse.¹¹ Anders gesagt, das Weibliche, das Ich, wird so niedrig bewertet wie das Judentum in den Augen der Nazis.

Nach dieser Analyse wurde wiederum klar, dass auch hier der Zusammenbruch des Erlösungsglaubens dargestellt wird. Zentrale Erlösungsmotive aus der Kagan-Erzählung werden völlig negiert. Der positiven Figur gegenüber steht hier ein Mörder-Gott. Gott und Teufel fallen zu einer einzigen Gestalt des Vaters zusammen. Der Glaube an den Gott der christlichen Tradition wird verleumdet: „*Gott ist eine Vorstellung!*“

Es gibt noch weitere verkehrte Parallelstellen: Den roten Blumen gegenüber stehen die Gräber der ermordeten Töchter; die utopischen Vorstellungen über die goldene Zeit werden durch nazistische Vorstellungen über das Tausendjährige Reich zerstört; statt der Sonntagsfreude kommen die Schrecken der Träume und der Abtransport von Juden in ein Vernichtungslager. Die Figur des möglichen Erlösers verschwindet: entweder ist er ertrunken (der Fremde), oder er bleibt einfach weg (Malina). Die Aussagen dieser Bilder weisen in dieselbe Richtung. Worauf wollte Ingeborg Bachmann mit der Zerstörung aller traditionellen Opfervorstellungen eigentlich hinweisen? Die Antwort können wir schnell finden, wenn wir die parallelen Anordnungen dieser intertextuellen oder außertextuellen Stellen des Werkes analysieren. Alle weisen das gleiche Schema auf. Es gibt immer einen idealen Ausgangszustand, dann erfolgt ein Bruch, dessen Folge eine chaotische Etappe ist, in der eine Erlöserfigur als mögliche Hilfe erscheint, am Ende steht aber ohne Ausnahme ein Todesfall, ein Mord oder ein Selbstmord. Die letzte hoffnungsvolle Station ist eine Vision, oder eine Prophezeiung über die Wiederherstellung des Ausgangszustandes auf einer höheren Stufe.

In diesem Schema steckt der Schlüssel für die Interpretation des Werkes, die sehr eng auch mit der Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann und mit ihrer *ars poetica* verbunden ist. Sie spürte genau, dass alle traditionellen Strukturen und Formen, die ihre Blütezeit in der Romantik gehabt haben, ihre Gültigkeit verloren haben und genauso keinen Sinn mehr haben, wie auch das Opfer in unserer rationalen Industriegesellschaft.

10 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 181.

11 Vgl. Weigel 2003, S. 541.

Ebenso ist in der Literatur die bisher gebrauchte Sprache überwunden, stattdessen hat der moderne Konstruktivismus die führende Macht übernommen. Dieser ist ein Neuanfang auf dem Gebiet der Sprache, der vor allem eine Reaktion auf die Ereignisse der beiden Weltkriege ist und mit der Rationalität der Mathematiker und Techniker begründet wird. Im Roman ist diese Richtung durch das männliche, rationale, intellektuellere Ich von Malina repräsentiert. Er braucht ja den weiblichen Anteil seines Ichs nicht, um gesellschaftlich anerkannt zu sein. Er zwingt die Ich-Erzählerin zum spurlosen Verschwinden. Als Gegengewicht sollte aber eine neue literarische Sprache entdeckt werden, eine mystische Sprache, die immer noch verborgen bleibt, die Hoffnung auf sie lebt aber: Es wird noch eine Zeit kommen, in der diese Sprache endlich zur Geltung kommen kann, in der die wahre Poesie wieder alles sagen kann, was ein Dichter aussagen möchte:

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden von Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden ihre Schwielen und ihre Nöte vergessen [...] Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein. [...] Es wird eine größere Freiheit sein, sie wird über die Maßen sein, sie wird für ein ganzes Leben sein.¹²

Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden [...]¹³

[...] wir werden aufhören zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein.¹⁴

12 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 121.

13 Ebd., S. 136.

14 Ebd., S. 141.